

SUSANA BORNÉO FUNCK
LUZINETE SIMÕES MINELLA
GLÁUCIA DE OLIVEIRA ASSIS

Organizadoras

LINGUAGENS E NARRATIVAS

Desafios Feministas



Volume 1

GRÁFICA
Copiar
EDITORA

Tubarão-SC
2014

© 2014

Capa , projeto gráfico e diagramação:

Rita Motta sob coordenação da Gráfica e Editora Copiart

Revisão:

Tagiane Mai

L72 Linguagens e narrativas / Susana Bornéo Funck, Luzinete
Simões Minella, Gláucia de Oliveira Assis (organizadoras).
- - Tubarão : Ed. Copiart, 2014.
504 p. ; 23 cm. - (Desafios feministas; 1)
ISBN 978.85.8388.026.4

1. Mulheres - Condições sociais. 2. Mulheres - História.
3. Feminismo e arte. 4. Feminismo - História. 5. Mulheres na
política. 6. Mulheres na literatura. I. Funck, Susana Bornéo.
II. Minella, Luzinete Simões. III. Assis, Gláucia de Oliveira.

CDD (22. ed.) 305.42

Elaborada por Sibele Meneghel Bittencourt - CRB 14/244

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

SUMÁRIO



APRESENTAÇÃO

Desafios feministas	11
<i>Gláucia de Oliveira Assis</i>	
<i>Luzinete Simões Minella</i>	
<i>Susana Bornéo Funck</i>	
Linguagens e narrativas	21
<i>Susana Bornéo Funck</i>	

MULHERES NA HISTÓRIA E HISTÓRIA DAS MULHERES

Exclusión y género en los procesos de Independencia de América Latina	33
<i>Sara Beatriz Guardia</i>	
Retraçar itinerários individuais: a micro-história das mulheres...	47
<i>Mônica Raisa Schpun</i>	
Discutindo biografia e história das mulheres	63
<i>Rachel Soihet</i>	

Escrever a história das mulheres no Brasil.....	81
<i>Carla Bassanezi Pinsky</i>	

EPISTEMOLOGIAS CONTRA-HEGEMÔNICAS

Enquadrar, desenquadrar, reenquadrar/resistir: mulheres, arte e feminismos, modos de ver diferentemente	95
<i>Ana Gabriela Macedo</i>	

Corpos defeitos e identidades <i>queer</i> em <i>The Passion</i> , de Jeanette Winterson	113
<i>Ana Cecília Acioli Lima</i>	

Capacitismo como queerfobia.....	131
<i>Eliana de Souza Ávila</i>	

Artes Visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso	157
<i>Luciana Gruppelli Loponte</i>	

DOCUMENT-AÇÃO: I Exposição Internacional de Arte e Gênero.....	183
<i>Rosa Maria Blanca</i>	

El feminismo descolonial como epistemología contra-hegemónica	201
<i>Yuderkys Espinosa-Miñoso</i>	

FEMINISMOS E OS DEBATES PÓS E DESCOLONIAIS

Feminismo comunitario: descolonizando el género	219
<i>Julieta Paredes Carvajal</i>	

PUBLICAÇÕES FEMINISTAS: EXPERIÊNCIAS DA MILITÂNCIA ACADÊMICA

A política das publicações feministas	361
<i>Claire G. Moses</i>	
MORA: la memoria de las revistas académicas.....	371
<i>María Luisa Femenías</i>	
A maioria da <i>Revista Estudos Feministas</i> : entrelaçando experiências.....	389
<i>Mara Coelho de Souza Lago</i>	
Violências: um olhar sobre a <i>Revista Estudos Feministas</i>	407
<i>Lucila Scavone</i>	
Editora Mulheres: o que contar?	427
<i>Zahidé Lupinacci Muzart</i>	

O LEGADO DE FEMINISTAS QUE SE FORAM

Bel Baltar e o debate sobre o aborto: um legado para os feminismos	445
<i>Luzinete Simões Minella</i>	
Os legados de Karin Ellen Von Smigay	455
<i>Maria Ignez Costa Moreira</i>	
Cristina Bruschini: acessando gênero, trabalho e família	469
<i>Mary Garcia Castro</i>	
Autoras	481

GERMAINE DULAC NA VANGUARDA DO CINEMA: A SORRIDENTE SENHORA BEUDET (1923) OU A SUBJETIVIDADE FEMININA FILMADA (POSTA EM IMAGENS)



Gabrielle Houbre

Germaine Dulac, segunda diretora francesa, após Alice Guy-Blaché, continua sendo uma figura relativamente desconhecida, exceto por parte dos especialistas em história do cinema mudo.¹ Ao lado de *La coquille et le clergyman* (39 min, 1928), primeiro filme surrealista que ela rodou sobre um roteiro de Antonin Artaud, lembramo-nos dela, principalmente, com *A sorridente senhora Beudet* (38 min, 1923), considerado o primeiro filme feminista. Sátira da burguesia provinciana, ele apresenta uma moça amante da modernidade do século XX, que se afoga no jugo matrimonial de uma existência própria ao século XIX. No entanto, Dulac ficou reconhecida, quando viva, como figura essencial da vanguarda cinematográfica dos anos 20, um movimento artístico fortemente inscrito no espaço social e

¹ Alice Guy-Blaché (1873-1968) é, habitualmente, considerada como a primeira diretora do mundo, com seu filme *La fée aux choux* (1896), seguido por várias outras dezenas. Sobre Germaine Dulac, ver Ford (1972, p. 25-49); Litterman-Lewis (1996, p. 47-140); Hindrichs (2009, p. 295-322); Williams (2007); e Williams e Veray (2003).



político (GHALI, 1995; BRENEZ; LEBRAT, 2001; ALBERA, 2005). É nessa ótica que nos interessamos, aqui, por *A sorridente senhora Beudet*, pelo seu feminismo, por vezes ambivalente, tanto quanto pelas evoluções técnicas e estilísticas que ele apresenta.



Figura 1 - Mon Ciné, 23/10/1923.



Figura 2 - Cartaz do filme
La souriante Madame Beudet (janeiro de 1923)



► Uma intelectual, socialista e feminista militante

Em geral, os vanguardistas se posicionam contra a ordem em vigor, o que não quer dizer que eles procuram uma marginalização social qualquer ou que eles se satisfazem com isso. É particularmente nítido com Germaine Dulac, oriunda de uma família da alta burguesia, os Saisset-Schneider, que têm no seu parentesco os irmãos Schneider, fundadores do império industrial do Creusot, e algumas glórias militares e políticas. Seu pai, Maurice Saisset-Schneider, é um oficial da cavalaria muito apreciado por seus chefes e termina sua carreira como general de brigada.² Seu tio, Raymond Saisset-Schneider, é um alto funcionário público, com perfil mais político.³ Sua mãe, Madeleine Waymel, pertence a uma linhagem menos prestigiosa, mas com fortuna da alta burguesia de Lille. Nascida em 1882, Germaine Saisset-Schneider tem 23 anos quando se casa, alegremente, com Albert Dulac, engenheiro agrônomo e romancista, do qual ela se divorciará em 1922.⁴ Sua vida será marcada por três mulheres, as três estreitamente ligadas à vida artística e ao cinema. Irène Hillel-Erlanger é sua primeira roteirista e trabalha com ela em vários filmes. Stacia Napierkowska, dançarina da Ópera e famosa comedianta dos anos 10, a incentiva a iniciar, a partir de 1915, a direção de filmes. Marie-Anne Colson-Malleville, enfim, torna-se sua assistente a partir de 1921 e sua companheira até seu falecimento, em julho de 1942.

² Dossier militaire, Service Historique de la Défense/10Yd 944 et dossier de la Légion d'honneur, Archives Nationales (AN), LH/2444/10.

³ Dossier de la Légion d'honneur, AN/LH/2444/11.

⁴ Ver suas cartas à sua mãe no momento do noivado, Arquivos da Biblioteca do filme (BiFi)/B60.



A carreira de cineasta que ela abraça e as orientações que Germaine Dulac dá à sua vida privada (privada, mas não secreta: ela não se esconde, mas também não se exhibe) a desqualificam, incontestavelmente, aos olhos de sua família.



Figura 3 - Na casa dela, debaixo de seu retrato (anos 30)

Fonte: BiFi/PO0037051.



Figura 4- Mocinha, BiFi/PO0037051

Longe da discreta roupa de sua vida de moça, ela adota rapidamente uma audaciosa elegância, representativa das “garçonnes” liberadas dos anos 20: cabelos curtos, busto masculinizado por um paletó e uma gravata, mas, numa época em que o uso da calça continuava excepcional, ela fica com o *tailleur*, uma nova peça de roupa feminina logo depois da Primeira Guerra Mundial, que combina paletó e saia.⁵ Mesmo que pareça ter se afastado de sua família após seu casamento, e mais ainda após seu divórcio, em 1922, ela recebe, como filha única, as heranças

⁵ A iconoteca da BiFi possui uma série de fotos de Germaine Dulac (BARD, 2010, chap. X).



de seu pai e, sobretudo, de seu tio Raymond, solteiro com fortuna.⁶ Assim, pode, em 1927, lançar *Schémas*, uma revista de estética do cinema, que, entretanto, terá somente um número, e produzir ela mesma seus filmes vanguardistas em 1929.⁷ Mas Germaine Dulac ainda não é marginalizada socialmente e não se preocupa com as numerosas distinções que a consagram profissionalmente, para começar, a Legião de Honra, da qual se torna cavaleiro, em 1929, e depois oficial, em 1937. Esse duplo reconhecimento oficial da República, bastante procurado, contava muito, incontestavelmente, para ela. Era, sem dúvida, uma maneira de se inscrever, apesar de tudo, na linhagem familiar, como demonstra a árvore genealógica parcial que foi estabelecida por Anne-Marie Colson-Malleville e que ela anota no final dos anos 30.⁸ Mas essa medalha, atribuída de forma ainda excepcional a uma mulher por seus méritos profissionais, homenageia também a feminista.

Mas o envolvimento feminista de Germaine Dulac foi precoce, profundo e constante até sua morte, em 1942. Tendo desposado um homem relativamente progressista, pôde iniciar, em 1906, uma carreira de jornalista no jornal feminista *La Française*, que ela termina em 1913. Dulac colabora ocasionalmente, em 1926, com o *La Fronde*, de Marguerite Durand, e, nos anos de 30, preside a seção cinematográfica do Conselho Nacional e Internacional das Mulheres. Todavia, isso não a impede de

⁶ Num primeiro momento, ela pede a separação de corpo com Albert Dulac (9 de fevereiro de 1922), em seguida seu divórcio é deferido a seu favor, no dia 28 de dezembro de 1922, por abandono de domicílio conjugal, Arquivos departamentais de Paris (AD Paris)/DU52071. Mutações após falecimento de Maurice Saisset-Schneider, 5 de março de 1925, 45.000,00 F., e de Virgile Raymond Saisset-Schneider, 16 de novembro de 1926, 383.000,00F., AD Paris/DQ732025 e DQ732908.

⁷ *Disque 957* (6 min), *Étude cinégraphique sur une arabesque* (7 min) e *Thèmes et variations* (12 min). Germaine Dulac é também uma teórica do cinema, ver seus *Écrits sur le cinéma (1919-1937)* (DULAC, 1994).

⁸ A árvore que não apresenta os meios-irmãos e a meia-irmã de sua mãe, nem seus primos, converge para ela, BiFi/B61-574.



impor relações totalmente hierarquizadas às mulheres com quem ela convive no exercício de sua profissão. Marie-Anne Colson-Malleville evoca, assim, “seu caráter horripelantemente autoritário”, que fazia com que ficasse insuportável, para ela, que “outra mulher ao seu lado pudesse fazer alguma coisa”, antes de precisar que ela “aceitava uma colaboração, mas não de igual para igual” e que ela própria tinha ficado na sua sombra, pois “teria rompido qualquer laço de amizade com ela, se tivesse agido de outro jeito” (AMIEL; OBEY, 1921).⁹ Como explicação, Marie-Anne Colson-Malleville destaca o fato de que a diretora tivera que lutar para conquistar o respeito de uma profissão estritamente masculina.¹⁰ Ela insiste igualmente no envolvimento político de sua companheira, que se afilia à SFIO em 1925 e dirige a seção cinema do movimento “Maio 36”, notadamente preparando cursos de divulgação abertos para todos.

► *La souriante Madame Beudet*: um formalismo de vanguarda

Longe de se colocar como egéria da vanguarda cinematográfica, Germaine Dulac reivindica, no que se parece com seu *curriculum vitae*, tanto uma obra fílmica comercial e artística quanto de vanguarda.¹¹ Aliás, a categoria mais densa é formada de filmes populares, numa época em que o cinema já passou de

⁹ Entrevista com Musidora, Comissão de pesquisa histórica, 6 de julho de 1946, BiFi/CRH 30-B1. Germaine Dulac se apresentou, às vezes, como a primeira diretora francesa e deixou dizer e escrever isso, o que, no entanto, era falso. Alice Guy-Blaché vai acabar pedindo esse título junto ao jornal *Le Temps*, no dia 30 de setembro de 1933.

¹⁰ Ver as lembranças de seu secretário particular, Danou (2005) e a imprensa especializada da época, como Jean Kolb, “Olhando a Sra Germaine Dulac dirigir”, 28 de maio de 1927, BNF/8-RK-391.

¹¹ Ela dirigiu cerca de trinta filmes, totalizando seus documentários e suas curtas-metragens musicais posteriores a 1931, que não aparecem nesse documento (“Germaine Dulac: diretora de filmes”, BiFi/B25-382).



uma fabricação artesanal a uma produção industrial – em que o primeiro desafio é econômico –, antes de ser reconhecido como uma arte por si só. A cineasta coloca *La souriante Madame Beudet* entre suas obras artísticas, ao contrário do *Invitation au voyage* (39 min, 1927), outro forte retrato de uma mulher casada e insatisfeita, classificado nas obras de vanguarda. Sem dúvida, porque foi adaptado de uma peça de teatro, *La souriante Madame Beudet* é elaborado a partir de uma trama ainda muito narrativa. Entretanto, a peça em questão, que tem o mesmo título, origina-se igualmente do teatro de vanguarda, marcado pela “teoria do silêncio”, que quer que o silêncio seja mais significativo que os diálogos falados.¹² Se Germaine Dulac não fez oposição às adaptações literárias, sua obsessão está na tradução visual do relato em prosa, como ela o exprime no que diz respeito à profissão de diretora, alguns meses antes de começar a filmagem de *Madame Beudet*: “O artista que, num tema, compõe e ritma a imagem, verbo do filme, não um simples ordenador de movimentos, ele vê, ele sente, ele expressa, ele cria o pensamento sensível, ele é o visualizador da obra [...]. A obra escrita não é nada sem a visão que a materializa” (*L'Écho de Paris*, 15 abr. 1922).

Esse posicionamento se encontra no recorte técnico de *La souriante Madame Beudet*. Ela anota quase todos os títulos ou letrados que, nas produções tradicionais, são usados como procedimento narrativo e guiam o espectador na sua compreensão da intriga (BiFi/B8-309). No seu filme, Dulac emprega um método sugestivo que procura traduzir visualmente o “não dito” de uma dramaturgia inspirada na “teoria do silêncio” e que se interessa,

¹² Denys Amiel e André Obey, *La souriante Madame Beudet*, tragi-comédia de dois atos, Paris, Imprimerie de l'Illustration, 1921. Apresentada pela primeira vez em abril de 1921, a peça tem um enorme sucesso, tanto crítico quanto público e será retomada na Comédie française em 1935.



antes de tudo, pelas palavras e pelos gestos comuns. Após um letreiro e algumas imagens que contextualizam a intriga no interior, um segundo letreiro narrativo, uma concessão de Dulac ao cinema popular, anuncia o drama: “Por trás da fachada das casas tranquilas, almas, paixões”. Mas, imediatamente, um plano justapondo duas mãos de uma mulher que toca piano e duas mãos de um homem avaliando o peso de uma maçaneta de prata introduz o confronto de dois caracteres totalmente diferentes, o artista e o comerciante, sem que os dois protagonistas tenham ainda aparecido na tela (DULAC, 1994). Alguns planos isolados mostram, em seguida, a senhora Beudet no seu piano, tocando Debussy, um compositor da modernidade, depois o senhor Beudet dirigindo o trabalho na sua loja de lençóis. A cena seguinte retoma os códigos de gênero tradicionais. A senhora Beudet lê na sua sala, entre o marido que apresenta a cara que convém ao homem atarefado. Um breve olhar à sua mulher lhe permite constatar que ela não reage à sua irrupção na peça, não faz um só gesto, não pronuncia uma palavra para acolhê-lo; daí o marido vai se instalar na sua escrivaninha, sempre sem uma palavra, e se concentra nas suas amostras de tecidos. De novo, Dulac destaca os caracteres opostos do casal através de planos que isolam seus gestos específicos. Enfim, um plano geral faz o espectador entender o fracasso do casamento, pois a senhora Beudet é uma mulher do século XX, aprisionada num casamento e numa existência típicos do século XIX, com o que isso tem de pequeno e de dominação para as mulheres. Ela sai de sua leitura para dar uma olhada um pouco cansada para a porta e não para seu marido, cujo escritório está colocado diante da janela, fechando à sua esposa, simbolicamente, o acesso à luz natural e à liberdade.



Figura 5 - Monsieur Beudet mergulhado em suas amostras de tecido

Para Germaine Dulac, a trama narrativa vinda de uma ficção romanesca ou teatral deve, entretanto, recuar diante do movimento, um conceito essencial de seu cinema e da vanguarda inteira, de Louis Delluc a Jean Epstein, passando por Abel Gance, Marcel L'Herbier ou René Clair:

Colocou-se o movimento ao serviço de ideias de teatro, de romance, descartando o fato de colocar a ideia a serviço do movimento. Quis lhes mostrar que o movimento e suas combinações podiam criar a emoção sem arrumação de fatos e de peripécias, e quis gritar para vocês: Conserve o cinema com ele mesmo: ao movimento, sem literatura. (*Cinémagazine*, 19 dez. 1924).

Esse princípio aparece no *La souriante Madame Beudet*, por exemplo, na oposição global entre, de um lado, a primeira parte



do filme, em que a senhora Beudet é muitas vezes estática e, quando ela se desloca, o faz lentamente, carregando todo o peso de seu tédio e de seu mal-estar; e, por outro lado, a segunda parte do filme, em que a senhora Beudet, muito agitada, procura uma oportunidade para retirar as balas que ela carregou no revólver de seu marido. Para comunicar o frenesi que se apodera dela, Dulac usa o procedimento novo da tomada em movimento, e vemos durante alguns momentos a escada que leva do seu quarto à sala ficar, de repente, móvel, plano elaborado em oposição, um pouco antes, à descida da escada bem tranquila do senhor Beudet carregando o gato no ombro.

Para Dulac, o movimento não é particularmente espetacular e não reside unicamente na ação ou nos deslocamentos das personagens. Ela considera que ele é, também, evolução e transformação e que, assim, ele testemunha da vida interior:

Movimento, vida interior, estes dois termos não têm nada de incompatível, o que há de mais movimentado do que a vida psicológica, com suas reações, suas múltiplas impressões, seus sobressaltos, seus sonhos, suas lembranças. O cinema é maravilhosamente equipado para expressar as manifestações de nosso coração, de nossa memória. Seu objetivo real deve ser a visão da vida interior. (*Quinta*, 1924).

A tradução visual da psique e das emoções da senhora Beudet é uma das grandes forças do filme e introduziu Germaine Dulac no meio dos críticos. Na história do cinema, o filme é notável por ser o primeiro que adotou o ponto de vista de uma mulher, mas outros, no entanto, foram precursores nesse campo, como *La femme de nulle part*, de Louis Delluc, apresentado em setembro de 1922, algumas semanas antes da filmagem de *Mme. Beudet*. Germaine Dulac expressa a subjetividade de Madeleine Beudet através de um formalismo inventivo que pertence à vanguarda, mas respeita em parte a trama da narrativa do cinema



comercial. Ela usa as filmagens em câmera lenta e aceleradas, como também vários planos curtos, para dar ritmo ao filme, daí a importância da edição, como o ilustra muito rapidamente o exemplo de uma das cenas finais, em que se vê o senhor Beudet atirar na sua mulher.

► A circulação da violência

Não é surpreendente que *La souriante Madame Beudet*, que encena a opressão psicológica de uma mulher por seu marido, tenha chamado a atenção das pesquisadoras feministas, como Sandy Flitterman-Lewis (1996). Porém, em geral, os estudos pouco se interessam pelo casal Lebas, que, no entanto, é um contrapeso ao casal Beudet na representação dos gêneros das personagens. Mas, sobretudo, a violência que circula entre os cônjuges Beudet, de forma simbólica, subterrânea, indireta, mais ainda do que frontal no filme, não é realmente tratada como tal pela crítica. Esta somente a aborda no âmbito das relações de domínio homem/mulher e/ou marido/mulher e unicamente como emanante do primeiro na segunda, o que é surpreendente se ficarmos atentos ao fato de que foi a senhora Beudet que quis eliminar fisicamente o seu marido. Arlette Farge, que, na França, liderou uma das primeiras reflexões coletivas sobre a questão da violência das mulheres, observa que “os movimentos feministas de todos os tipos levaram um tempo ‘de tumulto’ considerando as mulheres fora da gaiola da dominação; lendo-as e vendo-as como atrizes voluntárias de seu destino, mesmo violento”.¹³ De fato, são exatamente o caráter colérico do marido e as violências psíquicas que ele exerce na sua mulher que foram notados logo

¹³ Direção com Cécile Dauphin, *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997. A citação é oriunda de seu prefácio a Cardi e Pruvost (2012, p. 10).



no lançamento de *La souriante Madame Beudet*, principalmente a “brincadeira” do suicídio com o revólver ou o piano arbitrariamente chaveado pelo senhor Beudet. A esse respeito, a cena que mais demonstra isso é aquela em que Beudet, tomado pelo furor, quebra a cabeça da boneca de sua esposa, fazendo de conta que bate nela, numa forma de violência simbólica particularmente forte. Um leiteiro ajuda o espectador que não teria os conhecimentos em Psicanálise de Germaine Dulac a entender: “Uma boneca é frágil, é um pouco como uma mulher...”¹⁴

Ao contrário, as pulsões de violência que nutrem o imaginário da senhora Beudet, antes que ela as materialize através do carregamento do revólver, não estão identificadas como tais. Desse ponto de vista, a sequência do jogador de tênis, antes da cena das alucinações, é particularmente interessante. Ela acontece quando a senhora Beudet tenta se defender lendo a *Vogue*, uma revista americana de modas para a burguesia, e o senhor Beudet reclama batendo na sua escrivaninha com o punho, desencadeando a reação de sua mulher, através de um ciclo de violências fantasiadas. Imersa na sua revista, a senhora Beudet se deixa atrair pela foto de um campeão de tênis e imagina, numa cena bastante sugestiva, que ele vai livrá-la fisicamente de seu marido. Mas, como a cena é apresentada formalmente em sobreposição e dá um efeito cômico, desejado pela diretora, temos a tendência a apagar a violência da intenção, mesmo que essa violência imaginada pela senhora Beudet fique exercida por um intermediário. Dulac conhece perfeitamente o tênis, esporte elitista que ela pratica, e coloca um olhar aguçado nos corpos. A escolha do ator não tem nada a ver com o acaso. Trata-se de Raoul Paoli, atleta polivalente por excelência, que, entre outros títulos, foi campeão francês do arremesso de peso e de disco e

¹⁴ Sem dúvida, em alemão, ela leu cedo Freud, cuja *Introdução à psicanálise*, traduzida em francês em 1921, estava na sua biblioteca, de acordo com seu secretário Danou.



campeão de luta greco-romana, assim como de boxe na categoria peso-pesado, mas que não tem nada de um jogador de tênis. A hipervirilidade de seu corpo, potente e vigoroso, distingue-o da fineza morfológica dos “Quatro mosqueteiros”,¹⁵ e o *smash* que ele faz na frente da câmera de Dulac se parece muito mais com um gesto ameaçador do que com uma técnica esportiva. Representando a força física que falta à senhora Beudet, o jogador de tênis pega Beudet pelo colarinho antes de carregá-lo fora da sala como um simples pacote. O ato, coercitivo e brutal, fica, no entanto, suavizado pelo toque burlesco que Dulac dá a essa sequência híbrida.



Figura 6 - Le tennsiman (Raoul Paoli)

Mas logo essa violência contida sai da esfera do imaginário da senhora Beudet, para se materializar quando ela carrega realmente o revólver de seu marido, numa “ida ao ato” com sotaque freudiano. No entanto, Dulac não assume, aqui, nem o ato

¹⁵ Apelido dado à equipe francesa de tênis seis vezes vencedora da Copa Davis nos anos 20-30.



criminal da senhora Beudet – mesmo no seu caráter hipotético, pois não se sabe se o senhor Beudet simulará, de novo, o suicídio, colocando a arma na cabeça –, nem a violência da qual ele é cosubstancial. A violência possui uma dimensão performativa no sentido de que ela não é dissociável de uma operação de qualificação (CARDI; PRUVOST, 2012, p. 14). Desresponsabilizando sua heroína, que age sob o domínio de alucinações e carrega o revólver num estado “sonambúlico”,¹⁶ a diretora se afasta do espírito da peça de teatro, que via uma senhora Beudet lúcida e, ao mesmo tempo, cínica. Dulac, talvez preocupada em não chocar o público, permanece nos estereótipos de gênero, retomando os tópicos relativos à natureza feminina, com uma heroína totalmente dominada por suas emoções e com uma nervosidade quase neurótica e até histérica.



Figura 7 - Monsieur Beudet inquiet pour sa femme

¹⁶ Esse termo foi acrescentado por Germaine Dulac no recorte técnico do filme, BiFi/B8.



A ambivalência das últimas cenas também é explícita. O senhor Beudet se torna quase simpático na expressão de sua ternura para sua mulher, que ele quase matou de forma acidental, enquanto ela continua fria como o mármore. A senhora Beudet permanece prisioneira de uma vida da qual ela poderia ter fugido e que ela retoma, monótona e igualmente deprimente. A reputação feminista do filme, apesar de válida, no entanto, deve ser ponderada. Mesmo assim, *La souriante Madame Beudet* inicia de forma magistral o cinema de vanguarda de Germaine Dulac. Esta morre em Paris em 1942, ano de guerra e de ocupação alemã, o que não favoreceu seu reconhecimento como figura essencial da história do cinema, ao mesmo tempo diretora, editora, produtora, teórica, conferencista, professora, animadora essencial dos cineclubes, da cinemateca e das organizações corporativistas, como a sociedade dos autores de filmes, sem esquecer suas publicações literárias, seu militantismo feminista e socialista. Uma artista, uma mulher de cinema, de reflexão e de combates, cuja vida foi particularmente densa e produtiva.

Traduzido para o português por Christelle Abes

► Referências

ALBERA, François. *L'Avant-Garde au cinéma*. Colin, 2005.

AMIEL, Denys; OBEY, André. *La souriante Madame Beudet*, tragi-comédia de dois atos. Paris : Imprimerie de l'Illustration, 1921.

BARD, Christine. *Une histoire politique du pantalon*. Paris, Seuil, 2010.

BRENEZ, Nicole; LEBRAT, Christian (Dir.). *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris, Cinémathèque Française, 2001.



CARDI, Coline; PRUVOST, Geneviève (Dir.). *Penser la violence des femmes*. Paris, La Découverte, 2012.

DANOU, L. B. *Le cinéma de ma mémoire: uma homenagem pessoal a Germaine Dulac tal como eu a conheci 1932/1939*. [Sl: sn], 2005.

DULAC, Germaine. *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris: Paris Expérimental, 1994.

FORD, Charles. *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*. Paris: Denoël Gonthier, 1972.

GHALI, Noureddine. *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. Paris: Expérimental Paris, 1995.

HINDRICH, Cheryl. Feminist optics and Avant-Garde Cinema: Germaine Dulac's *The Smiling Madame Beudet* and Virginia Woolf's *Street Haunting*. *Feminist Studies*, v. 35, n. 2 p. 295-322, Summer 2009.

LITTERMAN-LEWIS, Sandy. *To desire differently: feminism and the French Cinema*. Columbia University Press, 1996 [1990].

WILLIAMS, Tami M. *Beyond impressions: the life and films of Germaine Dulac from Aesthetics to Politics*. tapuscrit, PHD University of California/Los Angeles, 2007.

_____. Dancing with light: choreographies of gender in the cinema of Germaine Dulac. In: GRAF, A.; SCHEUNEMANN, D. *Avant-garde film*. Amsterdam: Rodopi, 2007. p. 121-131.

_____; VERAY, Laurent (Dir.). *Germaine Dulac, au-delà des impressions*, n° hors-série de 1895, 40/2003.